

RELATO DE VIDA Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE UN ARTISTA VISUAL, HIJO DE EX PRESIDIARIO POLÍTICO DE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR CHILENA¹

Artículo de reflexión

DOI 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a06

SECCIÓN
CENTRAL



Samuel Toro Contreras

Universidad de Valparaíso Chile / samueltoro@gmail.com.

Estudiante del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la Universidad de Valparaíso de Chile.

¹ Esta investigación contó con financiamiento del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11140137, titulado "El trauma psicosocial en la construcción de narrativas intergeneracionales: hijos y nietos de mujeres y hombres víctimas de violencia política militar chilena", cuya investigadora responsable es Ximena Faúndez, profesora del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso de Chile.

El proyecto de inserción a la investigación, titulado “Relato de vida y análisis de obra de un artista visual, hijo de ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena”, es la primera etapa de una investigación mayor sobre artistas hijas(os) o nietas(os) de víctimas de violencia política durante la dictadura cívico-militar chilena. Esta investigación plantea que la transmisión inter y transgeneracional de la memoria asociada a la violencia política se vería reflejada en el relato y la obra de los artistas hijos de víctimas directas.

Este artículo se centra en el estudio del caso de la vida y obra del artista chileno Mario Navarro, hijo de preso político de la dictadura. Antes de presentar el análisis particular de este artista y su obra, se realizará una breve revisión del tema de la memoria y del concepto de trauma psicosocial.

Memoria

Antes de la segunda mitad del siglo XX el tema de la memoria no se investigaba, o no era tratado como un campo importante en la psicología, debido a la influencia que tenía, hasta entonces, el conductismo. Pasada la segunda mitad del siglo, y hasta el día de hoy, el tema comienza a tomar un interés creciente, con un aumento en los tipos de estudios y metodologías. En los temas de la memoria que compete a este artículo abarcaremos el concepto desde lo social y colectivo como conformadores posibles de definiciones. Si aceptamos que la memoria (vinculada a experiencias, recuerdos, olvidos, entre otros) no es un fenómeno individual, sino que se genera o existe a partir de las relaciones con la alteridad, en este caso, con el contexto de los grupos en que se ha desarrollado el sujeto y, por ende, con los contextos sociales en los cuales habita, podríamos entender que la memoria “existe” en el presente del individuo vinculado a su contexto de habitabilidad. Halbwachs es uno de los autores que defiende esta postura social de la memoria a partir de los recuerdos, según él:

...nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos (1968).

Uno de los aspectos que se plantea en el estudio de Amado (2003), titulado “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, sobre la relación del parentesco y el Estado en el contexto contemporáneo, es el debate

sobre la valoración de distintos signos y escenas que construyen la dimensión pública de la memoria, aquellas prácticas suelen ser consideradas, por un lado, como una suerte de límite en la elaboración de un horizonte político común “para la elaboración intelectual, moral y política de [ese] pasado.

En este sentido, el concepto de memoria vinculada a la identificación (indirecta) con el pasado será un antecedente

relevante para interpretar la transmisión inter y transgeneracional de artistas hijos y nietos de víctimas de tortura en la dictadura militar chilena. El arte como mecanismo de reparación (Klein, 1994) es uno de los aspectos por considerar en esta investigación, no solo para procedimientos como el arte terapia, sino ensayándolo como transmisión (consciente e inconsciente) a una y dos generaciones posteriores. Según la teoría psicoanalítica (Freud, 1905) el inconsciente y la infancia del individuo serían innegables en la influencia del futuro y, de alguna forma, quedaría impregnado en la obra de arte.

Cornejo, Reyes, Cruz, Villarroel, Vivanco, Cáceres y Rocha (2013) plantean que la memoria se constituye en y desde relaciones sociales, lo que implicaría la formación de identidades, vínculos con otros y la producción de diversos órdenes sociales. Es decir, en este sentido, la memoria nace de un principio social y no de uno individual.

Bowlby (1993) planteó el concepto de “separación afectiva”, el cual, si bien concentra el estudio entre la separación materna de la hija/o, esta se puede llevar a la afectividad general que se produce en los vínculos parentales, sobre todo cuando la separación es abrupta y trae consecuencias en el devenir del infante y las decisiones que tomará como adulto².

Jelin menciona que el hecho de abordar las memorias, necesariamente, refiere a “recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2002). Parte importante de esta investigación nace a partir del abordaje de las relaciones del arte y la herencia intergeneracional a través de la memoria. En este sentido, los huecos y fracturas que menciona Jelin son esos lugares de intersección donde los procesos subjetivo-creativos del arte emergen, donde “encuentran” símbolos no separados del contexto social, donde se enmarca una relación artística, pero que logran la multiplicidad de interpretaciones a partir, o gracias a las entradas en las fracturas de “aquello social”.

En este punto es necesario mencionar que parte de las interpretaciones de las obras de arte no se centran (principalmente) en los análisis formales de estas, sino en la integración del método cualitativo a través del relato de vida del artista y, a partir de esto, se ensaya una construcción de memorias, emociones, huecos, fracturas, por medio del ejercicio artístico de extrapolar estos posibles síntomas a la obra material (a través del discurso) que podemos, finalmente, percibir como terceros. La memoria, en este sentido, como articulador (en los vacíos, los recuerdos conscientes, la reconfiguración simbólica entre otros) de la identidad se nos presentaría como proceso que se configura en interrelaciones sociales, por lo tanto en contextos culturales no aislados.

2. En el caso del artículo sería la elección del arte y las temáticas ligadas a lo político a partir de la relación con el padre.

Trauma

El concepto de trauma tiene diversidad de posiciones y estudios. En principio (como convención generalizada) si hablamos de trauma nos referimos a síntomas psicológicos o fisiológicos, que afectan a un individuo o a una comunidad, los cuales fueron causados por experiencias de un pasado cercano o lejano y que, principalmente, devienen de situaciones dolorosas que no pueden ser canalizadas en el momento en que suceden o acontecimientos particulares. En muchas ocasiones el trauma no es percibido conscientemente por el sujeto que lo padece. Cuando el trauma es producido por el contexto social y sus consecuencias se mantienen se puede hablar de trauma psicosocial. Martín-Baró menciona:

a) que la herida que afecta a las personas ha sido producida socialmente, es decir, que sus raíces no se encuentran en el individuo, sino en su sociedad, y b) que su misma naturaleza se alimenta y mantiene en la relación entre el individuo y la sociedad, a través de diversas mediaciones institucionales, grupales e incluso individuales. Lo cual tiene obvias e importantes consecuencias a la hora de determinar qué debe hacerse para superar estos traumas (1988).

En este contexto, el tema del trauma heredado puede darnos pistas acerca de las relaciones existentes entre lo social/cultural y lo individual. Continuando con Martín-Baró (1988) él menciona que “La herida o afectación dependerá de la peculiar vivencia de cada individuo...”³.

Martín-Baró (1984), analizando los estudios de Fraser en el conflicto de Irlanda del Norte (1977), indica que “los niños que padecían algún problema de salud mental, era característico que uno de sus padres se encontrara ausente o muy perturbado emocionalmente”. Los investigadores de este estudio también dieron cuenta de que el apoyo de la familia no era suficiente, sino que era imprescindible el “apoyo de toda la sociedad”. Entonces es claro (por lo menos en lo intergeneracional) la influencia directa del estado psicológico y social en que se encuentren las madres y padres en la transmisión del trauma.

Según Zurbano (2007) en autores como Klein y Winnicott podemos encontrar teorías que relacionan trauma psicosocial con el trauma “individual”. Para Klein (1937) el arte “es actuar por medio de los instintos de vida, es un acto de amor y una práctica de reparación para el artista”, lo cual, a partir de lo que plantea Freud, sobre lo que quedaría en la obra de arte desde la experiencia del trauma, Klein lo analiza como un medio reparatorio, lo cual podría verse como un sentido terapéutico. Zurbano agrega que “el arte tiene

la capacidad de exteriorizar lo oculto, considerándose que el hecho de exteriorizar lo reprimido o lo traumático tiene un carácter terapéutico si se pone de manifiesto. Se valora que es mejor exteriorizar de modo aceptable lo que nos inquieta a que permanezca dentro de nosotros”. Continúa mencionando que, “según Freud (1914), si analizamos los temas de las obras de un artista, sus características formales, las sensaciones que nos provoca y tenemos datos de la vida del autor, el psicoanálisis puede desenmascarar el fundamento del conflicto psíquico del artista, lo traumático, lo oculto en su infancia y sus relaciones familiares” (Zurbano, 2007). Winnicott dice que “la práctica artística da un espacio de transición en la persona que la practica, es un espacio de transición que se aleja de la realidad y pertenece a la ilusión, a la fantasía” (1971), lo cual nos muestra la posición de deslinde con respecto a la posibilidad de relacionarse con el trauma directamente enfocado en lo real y llevarlo a una sublimación de un campo imaginario. En la presente investigación cualitativa se podrá ver que esta doble situación de lo real con lo imaginado que plantea Winnicott no se encuentra separado en la obra del estudio de caso, sino por el contrario, “dialogan” permanentemente. Las influencias de la memoria social y colectiva en lo que concierne a los procesos creativos de las artes serían relevantes en cuanto depositarios de sistemas metodológicos de emociones y del inconsciente de manera estética. Esto es parte de la herencia cualitativa de la “historia de la sensibilidad”. En este sentido, el arte podría darnos cuenta de lo que Agamben menciona como “irrepresentable” (1999/2000).

En Chile no se ha investigado en torno a la creación de artistas, que a su vez sean hijas/os y nietas/os de víctimas de violencia (física y psicológica) en la dictadura cívico-militar.

A partir del proyecto “El trauma psicosocial en la construcción de narrativas intergeneracionales: hijos y nietos de mujeres y hombres víctimas de violencia política militar chilena” de Ximena Faúndez, se plantea el aporte de una investigación, integrada al campo de las artes, que permita dar cuenta de la influencia en la transmisión intergeneracional en las obras plásticas de hijos de víctimas de tortura de Estado. El caso de estudio es la experiencia del artista Mario Navarro. En esta investigación se produjeron datos de tipo cualitativo a partir de “relatos de vida” y se realizó una reflexión crítica de imágenes de dos obras del artista. La elección de Navarro, a parte del hecho de ser un artista de relevancia, es por las características generacionales en que vivió y las relaciones temáticas que abarcan gran parte de sus trabajos, los cuales se desarrollan a partir de la realidad chilena posterior al golpe militar y también por los proyectos realizados en el proceso de transición a la democracia.

El uso de los datos de tipo cualitativo se debe, fundamentalmente, a que se busca la comprensión de un hecho social. La investigación permite conjugar “estudios” de obras de arte y relatos de vida del participante, en un proceso abierto y flexible. El “relato de vida” es la narración oral que un individuo realiza de su vida, en la cual se

3. Se puede profundizar más sobre el trauma psicosocial asociado a la experiencia individual y colectiva, producto de la tortura (en el caso de las víctimas directas) en los estudios de traumatización de Becker y Castillo (1990).

puede, según Goldrich y Gersan (1987-2000) realizar una aproximación rápida y general de los patrones familiares que inciden en el sujeto. Se optó por este método para experimentar relaciones entre el discurso de los procesos de trabajos de arte vinculados a la historia de vida de Navarro. Mason menciona que:

Estas distintas tradiciones intelectuales y disciplinarias, estos diversos presupuestos filosóficos, con sus métodos y prácticas, estas diversas concepciones acerca de la realidad y acerca de cómo conocerla y de cuánto de ella puede ser conocido determina que no pueda afirmarse ni que haya una sola forma legítima de hacer investigación cualitativa ni una única posición o cosmovisión que la sustente (1996).

De acuerdo con esto la pertinencia de la investigación cualitativa se nos presenta en la medida del intento interpretativo de “los fenómenos en los términos del significado que las personas les otorgan” (Vasilachis de Gialdino, 2007). El análisis o interpretación a partir de obras de arte se integra en la relación abierta, modificable, y a veces indeterminable con los significados subjetivos que un proceso creativo puede conllevar.

Como se mencionaba antes el estudio tiene un diseño exploratorio-comprensivo de caso único. Esto se debe a que no existen estudios asociados a la transmisión transgeneracional del trauma y su influencia en artistas visuales chilenos. El sentido de finalidad comprensiva del proyecto es por la necesidad de generar teoría con respecto a la transmisión de la memoria y su influencia en la creación de obras de arte.

La elección de “caso único” se debe y se basa en dos aspectos: el primero, general y, el segundo, como aplicación académica. El primer aspecto se explica por las etapas del proyecto de investigación, en este caso es el método acotado de exponer resultados con base en el diseño exploratorio. Lo acotado del tiempo de investigación requiere que la selección sea particularizada, pues el objeto de estudio presenta suficientes cualidades para plantearlo como primera presentación de caso vinculado a la investigación cualitativa con la técnica del relato de vida y, a partir de esto, se hace la relación con el arte a través de la interpretación del diálogo de nuestro “entrevistado”.

El segundo aspecto, experimental, de “caso único” se elige por las características del relato del artista entrevistado, a partir del cual es posible identificar cualidades significantes de un proceso de vida particular que es análogo a posiciones y respuestas que podemos observar en distintos escenarios del país, con respecto a la influencia intergeneracional del trauma en la obra de artistas de segunda generación. Al ser un estudio de caso poco conocido, resultaría “relevante en sí mismo” (Neiman y Quaranta, 2006). “Este último tipo reproduce la ‘lógica’ del experimento y pone a prueba a partir de un caso que por sus condiciones resulta apropiado para evaluar la adecuación de una teoría establecida” (Neiman y Quaranta, 2006). La elección de “un

caso” también se basa en el intento de no generalización, en el sentido de las aplicaciones universalistas, las cuales podrían mostrarnos indicios de diversidad de casos diferenciados. Sin embargo, esta investigación cualitativa no es tomada para una generalización, sino como ejercicio específico por estudiar. Según Roussos “los estudios de caso único son especialmente útiles al momento de proporcionar una contra-evidencia de las nociones que, hasta el momento, son consideradas universalmente aplicables” (2007).

En este artículo se seleccionaron dos obras de muchas que se conversaron con el artista. Esta selección fue hecha por dos criterios generales: el primero, titulado *The New Ideal Line (Opala)* (2002), nos muestra relaciones personales de elección subjetiva como artista, combinadas con símbolos vinculados a temáticas del período dictatorial y postdictatorial. La segunda, titulada *por la vida... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* (2012), nos relata lecturas claras de lo inconcluso del período de la Unidad Popular (meses antes del golpe militar), y la relación de esto con el padre como parte de la articulación formal de esta exposición truncada⁴.

Los relatos de vida se llevaron a cabo en dos sesiones: la primera parte consistió en la entrevista con método cualitativo con el relato de vida. Se usó una pregunta directriz:

- Primera pregunta: *Cuéntame tu historia de vida como artista hijo de un ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena*. En la segunda parte, utilizando el mismo método, se invita a una continuación del relato y una invitación de relato de obra: *Ahora te pido que me presentes la o las obras sobre tu experiencia como hijo de un ex presidiario político de la dictadura cívico-militar chilena que consideres están más presentes dentro de lo conversado*. Es necesario mencionar, brevemente, que se utilizaron las consideraciones éticas correspondientes al proyecto (de la psicóloga Ximena Faúndez especificado en el primer pie de página de este artículo) al cual se insertó esta investigación.

Análisis

Con base en la “estrategia de producción de datos”, Mario Navarro, en el primer encuentro relata su experiencia como hijo y la posible influencia de ello en su elección profesional como artista. En este sentido, intenta aclarar que el tema de la influencia no era el principal motor de sus obras, sino que “nacían” de la experiencia con el padre como motivo conceptual y aclaración histórica más que el desplazamiento de la experiencia personal en el resultado de obra. En la segunda sesión recalca lo que él denomina “la precisión histórica” por sobre la subjetividad de él como individuo y su experiencia de hijo, cuestión paradójica según él mismo, pues el trabajo con las artes contiene un porcentaje muy elevado de subjetividad.

4. Esta exposición es un tipo de homenaje conmemorativo a una exposición que se iba a realizar el mismo año que se ejecutó el golpe militar, pero que no se llevó a cabo por ser desmantelada en septiembre de 1973 por las fuerzas militares del país.

A través de una pauta de análisis desarrollada por Faúndez (2013) se ordenaron los relatos en párrafos para dilucidar aspectos interpretativos:

Una de las preguntas del análisis fue ¿cómo se presenta el narrador? Recalco que su intento no es vinculatorio en la relación con la intimidad familiar. La elección de una reparación de un posible trauma no es tomada directamente:

...pero, pero no es algo que conversemos tampoco, porque es un tema (*pausa*) que por ejemplo luego de... lo que nuestro padre nos contó yo creo que no lo debemos haber vuelto a conversar de una manera así tan seria, lo hemos conversado en el sentido de poder e... saber más datos de parte de mi papá o de mi mamá, pero... no desde el punto de vista como de lo afectivo.

Eh... ni de las repercusiones. Lo que si nosotros sabemos o entendemos que para él es súper incómodo siempre hablar de esto e... (Navarro, Encuentro 1 [E1], 199-201).

Con respecto al relato del intento de precisión histórica por sobre la subjetividad personal:

No... yo no he hecho obras sobre eso, porque, a mí no, realmente no me interesa como ventilar, eh... la cosa más íntima o el sufrimiento más personal, sino que me interesa como la generalidad de la historia pa' precisamente darle precisión (Navarro, E1, 42).

A la vez podría interpretarse algún tipo de ambivalencia en la relación con la influencia creativa:

Entonces para, creo que pa' él y para nosotros es más o menos equivalente eh... eh... la tristeza que representa estar preso cinco meses y la tristeza que representa haber visto destruido todo su proyecto de vida (Navarro, E1, 138).

Luego se refuerza en la segunda sesión:

Claro, pero yo lo que hago cuando tengo que hablar en público sobre mis trabajos, ahí explico todo lo que sea necesario explicar y si es necesario para que la obra se entienda de verdad, voy a hablar de mi biografía porque sí es parte de la forma en que desarrollo mis obras... (Navarro, Encuentro 2 [E2], 167).

Como se mencionaba antes, la relación ambivalente de la posición del artista se da en variadas ocasiones de los encuentros, siendo el segundo el más esclarecedor al hablar directamente de las obras. Esta ambivalencia no debe ser tomada, necesariamente, como una contradicción en el relato del artista, pues el *como se recuerda* siempre tendría variables de acuerdo con el presente en que se relata, además de los entramados subjetivos que se combinan en la conjunción de memorias sociales. A esto se le suma que los entramados "conviven" con la subjetividad particular del artista en la elección de las obras realizadas, las cuales, a

pesar del trabajo de objetividad por parte de Navarro, nos dan signos, a raíz de su posición estética, de la influencia del período infantil y adolescente vivido en plena dictadura cívico militar. Estos signos determinados por el "período histórico" se combinan, necesariamente, con los recuerdos familiares vinculados, principalmente, con el padre, lo que repercute y se articula, temática y compositivamente, en obras que dan cuenta de ese período histórico social y de sus relaciones con lo privado.

En la primera posición de distancia con su situación familiar y la posible pulsión de esclarecimiento histórico nos relata el trabajo que realizó en la galería Gabriela Mistral en Santiago y en la XXVII Bienal de Sao Paulo, titulada *The New Ideal Line (Opala)* (2002). La técnica es carboncillo sin fijar, lana, motor eléctrico, pintura y texto autoadhesivo sobre placas de aluminio, dimensiones variables. Esta obra es descrita por el autor con elementos iconográficos relacionados con representaciones simbólicas del período dictatorial y el proceso de cambio a través del ejemplo o la imagen de un tipo particular de automóvil vinculado a su fabricación histórica:

A fines de los años sesenta se empezaron a fabricar estos autos en Brasil, porque ellos querían revitalizar la industria automotriz y reemplazar los autos norteamericanos grandes por autos un poco más chicos pero igual de potentes, entonces hicieron este auto Opala que fue una franquicia de un auto Opel alemán, entonces se hizo este auto, se fabricó en Brasil con mucho éxito y a mediados de los años setenta se empezó a exportar a diferentes países latinoamericanos, entre ellos Chile, y en Chile llegó con el mismo sentido, de ser un auto de reemplazo de estos grandes autos americanos, pero rápidamente por las características del auto fue incorporado como auto oficial de los carabineros y de la policía de investigaciones, y también es un auto que aparece en muchos de los relatos de secuestros o desapariciones de personas en Chile y en otras dictaduras de Latinoamérica, entonces ese es como el punto más álgido del auto en cuanto como a su desarrollo simbólico, y luego pasa a estabilizarse como auto de carabineros aquí en Chile, por ejemplo (Navarro, E2, 66-67).

...Entonces para mí el auto es como una analogía de cómo funcionó la dictadura en Chile, o cómo fue el poder de Pinochet, o la imagen de Pinochet; primero como una especie de súper héroe para un lote de gente, después un tirano omnipotente, después empieza a decaer su poder en el primer periodo de la transición y luego termina siendo como un delincuente (Navarro, E2, 68).

La técnica utilizada en esta obra nos puede servir de forma significativa. El dibujo del paisaje con los automóviles está hecho a carboncillo sobre el muro de la galería, el cual con el paso del tiempo [la duración de la exposición] fue borrándose al ser tocado por el público y la imagen haciéndose más difusa. Esta situación nos plantea dos cuestiones: por un lado, la relación del artista con el simbolismo del paso histórico y su borradura, es

decir, su proceso de *desaclaración* de un momento y su transformación; lo desaparecido, lo borrado por cierta complicidad general. Por otro lado la vinculación con su propio proceso biográfico, el cual invita a la participación de borrar su recuerdo en el sentido del aspecto íntimo personal que pueda caber en la elección del tema y las técnicas de la obra en cuestión. La representación del automóvil sería el símbolo de lo desaparecido y borrado, tanto en su proceso plástico expuesto de borrosidad (a través del paso del tiempo de la exposición), como de la representación del aparato como contenedor móvil que desplaza una posición presencial hacia una posición sin posición: los cuerpos desaparecidos. En este punto tendrían sentido las reflexiones de Déotte en las que el testimonio de quienes no pueden testimoniar quedaría impregnado y acontecido en quienes lo representan y quienes “fabrican” un nuevo acontecimiento a partir del acontecimiento borrado o desaparecido por los testigos sin cuerpo:



▲ Figura 1. The New Ideal Line (Opala). Fotografía Constanza Valderrama ©.



▲ Figura 2. The New Ideal Line (Opala). Fotografía Constanza Valderrama ©.

...desde la Segunda Guerra Mundial, se ha constituido una comunidad de la sensibilidad alrededor de un cierto tipo de afecto ligado a la desaparición. Somos parte de ella. Esta comunidad cosmopolítica se ve afectada (y esto es lo que comparten sus miembros: *un afecto*) debido a un cierto silencio que posee una tonalidad particular. Esta comunidad, sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio... [Déotte, 2000].

El segundo ejemplo, tomado como “posición de distancia” y vinculación con su historia de vida, es la obra *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* (2012), la cual es un homenaje a la exposición que se realizaría el 11 de septiembre de 1973, y que fue truncada por el golpe de Estado en la misma fecha programada para su apertura. La exposición original estaba pensada como propaganda que llamaba a los chilenos a impedir la guerra civil. Esta se había planificado realizar en el frontis de la Casa Central de la Universidad Técnica del Estado (UTE). La exposición de homenaje de Navarro consistió en 18 reproducciones de 38,5 x 55 cm, basados en un único original encontrado. El equipo de realizadores fue el mismo equipo de diseñadores que había trabajado en los afiches originales antes del golpe militar, entre ellos se encontraba Mario Navarro, padre. La exposición fue emplazada en la sala del Museo de la Memoria en Santiago de Chile.



▲ Figura 3. Periódico de la época [1973]. Fotografía: Francisca García ©.



▲ Figura 4. Parte de los afiches originales encontrados.
Fotografía: Francisca García ©.

El interés de esta obra en esta investigación es parte importante en la relación subjetiva que elabora el artista Navarro, pues aquí se puede apreciar las dos lecturas que él plantea en sus relatos: la desvinculación íntima de su historia de vida con el agregado del intento de “aclaración histórica”, y la vinculación del proceso y resultado del trabajo con la relación impulsora de su experiencia de vida a través del relato no contado del padre, pero manifiesto en su trabajo en el período pre-dictatorial con la puesta en evidencia en la participación performativa del padre.

En el sentido primero, él, desvinculado de su historia íntima y ligado al intento “objetivo” de aclaración histórica, menciona:

...esta obra, si bien no tiene que ver directamente con mi historia familiar, tiene que ver con ese contexto político, y creo yo que muchas de las obras que hice de alguna manera lo que hacían era como eludir mi tema familiar y abordarlo desde el contexto más general, como desde historias que fueran más conocidas en general por las personas (Navarro, E2, 47).

...desde el punto de vista pedagógico a mí me parece como poco ético en el sentido de que encuentro que no es necesario dar ejemplos con la propia biografía para explicar algún contenido, algún problema, o sea a mí no me interesa ser tan autorreferente, tampoco en mi práctica pedagógica y... (Navarro, E2, 165).

Desde una perspectiva que vincula lo que él denomina “la precisión histórica” se encuentra o cruza la relación e influencia de su historia personal:

...y el hecho histórico está íntimamente conectado con la experiencia histórica de nuestro padre, entonces de ahí es como se construye una especie de cadena que... que es la que articula el relato finalmente (*sonido ambiente de lápiz rayando un papel*) eh... claro, es más o menos así el asunto (Navarro, E1, 256).

No porque lo hayamos hablado y lo hayamos discutido, sino porque lo entendemos no más así como afectivamente y... (pausa) de esa misma manera entendemos que por ejemplo a mi mamá no le podemos exigir mucho de que nos hable qué tanto ella sufrió respecto al asunto, porque siempre es algo que ella también se ha guardado, entonces nosotros entendemos que eso es parte de su, de su intimidad (Navarro, E1, 234-236).

En estos relatos, referidos a la segunda obra, volvemos a apreciar la vinculación estética/política del artista intentando desligarse de la relación indirecta con el contexto familiar. Si bien la lectura de la exposición en el Museo de la Memoria es un homenaje, su proceder está basado, explícitamente, en la experiencia del padre en los acontecimientos truncados de una celebración política por una fuerza militar. Las elecciones temáticas de Navarro se dirigen, desde su intencionalidad de precisión histórica, directamente a episodios vinculados con su familia. Es una elección ambivalente de acuerdo con sus intenciones, pero manifiesta en los resultados. Volvemos a la relación no separada de lo público y lo privado, donde la memoria se configuraría de saberes y emociones, recuerdos y olvidos, donde los huecos y las fracturas (Jelin, 2002) serían el soporte crítico (en el sentido de crisis) a partir de los cuales el desarrollo subjetivante sería crucial al momento de reflexionar con lo estético. El sentido inaugural del artista en el trabajo conmemorativo estaría más ligado a su “herencia” en los procesos transmitibles. Al respecto Hassoun menciona que:

...no existe lo inaugural, como lo demuestra Lacan, sino en la conjunción de aquello que insiste con aquello que se presenta como nuevo: esta hipótesis excluye lo original, el principio en el orden de la subjetividad y en el de lo social. De este modo, todo acto fundador supone la existencia de la transmisión aunque esta sea evanescente en el orden de la subjetividad humana (1994).

En este sentido el homenaje *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* nos presenta dos tipos generales de transmisión: una desde una experiencia sociocultural nacional, y la otra desde la influencia emotiva intergeneracional.

Conclusiones

La investigación de “caso único” del artista Mario Navarro nos plantea la reflexión en torno a la elección de vida como artista, que a la vez es artista-hijo, quien elaboraría parte del trauma a través de la producción de obra. La transmisión del trauma (indirecto) determinaría la elección



por la vida ...Siempre!

La exposición inconclusa
de la Universidad Técnica del Estado

Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos
Santiago, Chile junio / septiembre 2011

▲▲ **Figura 7.** Exposición del artista montada en el Museo de la Memoria en Santiago de Chile. Fotografía: Francisca García ©.

▲ **Figura 5.** Proceso de trabajo de la exposición con diseñadores originales, incluyendo a Mario Navarro, padre. Fotografía: Francisca García ©.

◀ **Figura 6.** Afiche promocional del artista. Fotografía: Francisca García ©.



subjetiva en lo que puede verse plasmado en las obras escogidas. Recordemos que Freud (1914) y Klein (1937) anticipan dos de estas conclusiones particulares: el primero con lo que, inevitablemente, queda plasmado en la obra a través de la transmisión, y la segunda con el aspecto reparatorio que vincularía, particularmente, la obra *Por la vida ... Siempre! La Exposición Inconclusa de la Universidad Técnica del Estado*, la cual, a pesar del intento cuidadoso y reflexivo, por parte del artista, y la objetividad (histórica) y el cuidado respetuoso por la intimidad de la experiencia del y con el padre, nos muestra vinculaciones importantes entre la elección "obra" y la relación familiar.

Un aspecto relevante es la elección de vida del artista y la elección temática de su obra, la cual estaría relacionada con su historia de infancia (Bowlby 1993).

En otra perspectiva, lo que plantea Winnicott (1971) estaría en un punto intermedio con la elección del artista: por una parte no trabaja desligándose de la realidad como plantea Winnicott, sino que produce intentos de "precisión histórica" pero, por otra parte, a partir de la subjetividad del trabajo artístico podríamos atrevernos a especular sobre una desvinculación de la realidad cuando desplaza su historia de vida íntima a un terreno del intento de objetivación. En este sentido, la desvinculación con la realidad es inversa, es decir, no se desliga de la realidad objetiva para entrar en fantasmagorías individuales, sino que, a partir de hechos y relatos que influenciarían su subjetividad, tanto en la elección de vida como artista como en la elección de las obras expuestas, se desligaría de estas experiencias de lo íntimo subjetivo para llevarlo al intento (complejo) de lo práctico objetivo. Es decir, su deslinde estético subjetivo es, paradójicamente, la búsqueda de objetividad y precisión, el cual, o es un tipo de enfrentamiento con el contexto dictatorial chileno, o una doble salida de la realidad íntima familiar para resguardar recuerdos vinculados a la memoria y el trauma a través del trabajo de obras plásticas de intento objetivante. Sin embargo, las dos posiciones complejas se interrelacionan para formar un cuerpo afectado según lo que mencionaba más arriba, con respecto a la influencia histórica en sus procesos públicos de arte y la privacidad conjugadora, a partir de la cual se "eligen" parte de los resguardos que nunca podrán objetivarse completamente, dada la elección de uno de los oficios menos objetivos y exactos que existen. En los relatos analizados podemos encontrar que la ilocución mantiene (en gran parte de los dos relatos concomitantes) un tira y afloje tal vez dialéctico con respecto a su perlocución, la cual se transduce en trabajo artístico visual.

Otro aspecto por concluir es el lugar del arte como estrategia de elaboración "útil" para un contexto social más amplio. Si aceptamos que la relación con el trauma (en este caso) es una relación con el contexto social que lo inscribe, la respuesta teórica se nos presenta como trauma psicosocial (Martin-Baró, 1988), el cual se desarrolla en las obras de Navarro como principio reparatorio, no solo de su propia subjetividad individual, sino como relación social y política, donde, a través del intento de objetivación sumado a la subjetivación ineludible

de sus procesos y resultados, dialogarían con el contexto social que mantiene la relación con el trauma y que a la vez, también, lo vive en su conjunto ineludible.

Los dos últimos aspectos complejos mencionados: el enfrentamiento con lo dictatorial o su "doble salida de la realidad íntima" y la relación ineludible con el trauma (con sus conjugaciones privadas y públicas integradas) son situaciones, que al ponerlas en metodologías de procesos de trabajos artísticos, no debiesen extrañar a investigadores de arte, pues lo desvelado y oculto han sido parte constituyente de la historia de los artistas occidentales. Las referencias cruzadas y paradójicas han alimentado la constitución de obras en la irrepresentabilidad de la realidad y la presentación de la multiplicidad de subjetividades que, necesariamente, se inscriben en los contextos de alteridad a los cuales correspondan. El *otro*, en este caso traumático, convive con *el mismo*. Esto último tampoco debiese extrañar a los investigadores de psicología social o clínica, pues son "manifestaciones" pulsionales constantes, a pesar de no poder comprenderlas ni sistematizarlas científicamente (las artes) son parte del análisis ineludible del sujeto. La constitución interdisciplinaria del proyecto muestra la conjunción de dos campos reflexivos que nos aportan al extrañamiento entre las experiencias y opciones de un artista como caso, donde los dispositivos culturales (sociedad, familia, arte) se explican integradamente.

En el término de este artículo es importante destacar el proceso interdisciplinario de la investigación. Las principales disciplinas convergentes son la psicología y el arte (existen más relaciones disciplinares en esta investigación, pero las dos mencionadas son las sostenedoras del trabajo). En el caso de la primera disciplina, esta se toma a partir de la mencionada inserción al proyecto cualitativo, para luego ponerla en posición de diálogo con respecto a las reflexiones en arte. La tradición de ensayos sobre arte vinculado a sus procesos históricos no se ha trabajado –hasta ahora– desde los ejercicios de investigación cualitativa, usando técnicas de producción de datos a partir de "relatos de vida" con diseño exploratorio-comprensivo de caso único. Este artículo indaga en la relación directa con el objeto de estudio donde la investigación no se encuentra separada científicamente del mencionado objeto, sino, por el contrario, la vinculación y reflexión practicadas se encuentran, deliberadamente, en una doble subjetividad: la del artista investigado y la del investigador. En este sentido, la contra-transferencia es parte constitutiva del proceso y análisis experimentado y experimentado.

Referencias

Aceves, J. (1999). *Un enfoque metodológico de las historias de vida*. Corporación de Estudios Sociales y Educación. Recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/publicacionescatalogodetalle.php?PID=3252&doc=N&lib=N&rev=N&art=Y&doc1=N&vid=N&autor=&coleccion=&tipo=ALL&nunico=15000029#descargar>

- Amado, A. (enero-marzo, 2003). Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria. *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 137-153.
- Becker, D., y Castillo, M. (1990). *Procesos de traumatización extrema y posibilidades de reparación*. Santiago: ILAS.
- Bowlby, J. (1993). *La separación afectiva*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cornejo, M. (2006). *El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas*. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000100008
- Cornejo, M., Reyes, M., Cruz, M., Villarroel, N., Vivanco, A., Cáceres, E., y Rocha C. (2013). *Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales*. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282013000200005
- Déotte, J. L. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Díaz, F. (2006). *El duelo y la memoria, en la primera y segunda generación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Faúndez, X. (2012). *Nietos de ex presos políticos de la dictadura militar: Transmisión transgeneracional y apropiación de la historia de prisión política y tortura*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Fontaine, A. (1991). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria colectiva*. París: Editorial PUF.
- Hassoun, J. (1994). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Hirsch, M. (2002). *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Londres: Universidad de Harvard.
- Hofmann, W. (1992). *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Edición 62.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Jelin, E. (2011). *Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión*. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/articulo/view/36420/36921>
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia Editora de Libros.
- Klein, M. (1994). *Amor, culpa y reparación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Legrand, M. (1999). *La contra-transferencia del investigador en los relatos de vida*. Recuperado de: <http://www.sitiosur.cl/publicacionescatalogodetalle.php?PID=3254&doc=N&lib=N&rev=N&art=Y&doc1=N&vid=N&autor=&coleccion=&tipo=ALL&nunico=15000029>
- Lira, E., y Castillo, M. (1991). *Psicología de la amenaza política y del miedo*. Santiago: Chile América, CESOC.
- Lira, E. (1990). Psicología del miedo y conducta colectiva en Chile. En *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, (24). San Salvador, El Salvador: UCA Editores.
- Martín-Baró, I. (abril-junio, 1988). La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador. *Revista de Psicología de El Salvador*, 28, 123-141. Recuperado de: <http://www.psicosocial.net/grupo-accion-comunitaria/centro-de-documentacion-gac/fundamentos-y-teoria-de-una-psicologia-liberadora/psicologia-y-violencia-politica/222-la-violencia-politica-y-la-guerra-como-causas-del-trauma-psicosocial-en-el-salvador/file>
- Mason, J. (1996). *Qualitative Researching*. London: SAGE Publications Ltd. Recuperado de: https://books.google.cl/books?id=gW5su96QHLOC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Munsterberg, M. (2009). *Writing about art*. Recuperado de: <http://writingaboutart.org/index.html>
- Oyarzun, P. (1999). *Arte en Chile de veinte, treinta años. Arte, visualidad e historia*. Santiago: Editorial Blanca Montaña.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Roussos, A. (2007). El diseño de caso único en investigación en psicología clínica. Un vínculo entre la investigación y la práctica clínica. *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, vol. XVI. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281921790006>
- Vasilachis de Gialdino, I. (2007). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Zurbano, A. (2007). *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. País Vasco: Editorial de la Universidad del País Vasco.



Banco de Ukariib, 2007. Fotomontaje: Martín Alonso Roa.